



---

### Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789). Expographie, critique et opinion*

Préface d'Udolpho van de Sandt, Paris, Hermann, 2012. ISBN 978 2 7056 8279 8

Florence Ferran

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/5458>

DOI : 10.4000/rde.5458

ISSN : 1955-2416

#### Éditeur

Société Diderot

#### Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2016

Pagination : 246-248

ISBN : 978-2-9543871-1-6

ISSN : 0769-0886

#### Référence électronique

Florence Ferran, « Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789). Expographie, critique et opinion* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 51 | 2016, mis en ligne le 25 novembre 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5458> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5458>

---

Isabelle PICHET, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789). Expographie, critique et opinion*, préface d'Udolpho van de Sandt, Paris, Hermann, 2012. ISBN 978 2 7056 8279 8.

Isabelle Pichet propose dans ce livre une archéologie de l'exposition et de ses effets sur la critique à sa naissance en France dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage a le privilège d'être préfacé par Udolpho van de Sandt, qui a produit un des articles pionniers sur le public des Salons lorsque l'histoire sociale de l'art a commencé à s'y intéresser, au milieu des années 1980. Isabelle Pichet aborde le Salon par le biais d'une fonction qui n'avait jamais fait l'objet d'une étude aussi attentive : celle du « tapissier », autrement dit l'artiste en charge de l'accrochage des œuvres à chaque exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture organisée tous les deux ans au Louvre à partir de 1737. Cette voie d'entrée originale l'amène à saisir la réalité du Salon non pas comme une juxtaposition d'œuvres, mais comme un véritable ensemble, pensé selon des modes d'organisation qui ont évolué avec le temps. Isabelle Pichet n'ayant pas retrouvé de témoignages directs de la part des académiciens qui se sont succédé à ce poste, elle s'est essentiellement appuyée, d'un côté sur des documents officiels de l'Académie ou des correspondances afférentes, et de l'autre, sur la littérature critique qui s'est développée en réaction aux expositions. Cela lui permet non seulement d'éclairer les conditions de nomination, d'exercice et de rémunération de cette charge, mais de comprendre les systèmes de valeurs qui présidaient aux choix de disposition des œuvres, et d'examiner la façon dont ces choix étaient reçus et interprétés par le public contemporain.

L'emplacement des œuvres étant hautement stratégique pour leur réception, on ne s'étonnera pas que les tapissiers se soient exposés à des polémiques qui, associées à l'ampleur de la tâche, rendaient d'ailleurs la fonction difficile à pourvoir. Si Isabelle Pichet mentionne les premiers académiciens à avoir endossé ce rôle, à commencer par Jean Le Moyne (1638-1709 ou 1713), elle brosse surtout le portrait des tapissiers de la seconde moitié du siècle. Elle leur consacre de courtes mais efficaces notices, de Jacques-André Portail (1695-1759) dont l'action en tant que tapissier est peu documentée, signe peut-être que la charge n'avait pas encore pris l'envergure qu'elle allait connaître par la suite, à Amédée Van Loo (1718-1795), en passant par Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), dont Diderot salua à plusieurs reprises le talent pour mettre en rapport les œuvres entre elles, mais aussi Joseph-Marie Vien (1716-1809) et Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805).

À la suite de ce parcours historique, centré sur les personnalités qui ont donné sens à la fonction, une seconde partie plus théorique traite de l'exposition comme d'un moyen de communication symbolique. Comme l'article GALERIE de l'*Encyclopédie* le suggère parfaitement, tout l'art de l'accrochage réside dans le fait d'établir des rapports pertinents, éclairants,

voire même surprenants entre les œuvres. Le dispositif d'exposition développe ainsi un « discours » ou un « récit » en direction du visiteur d'exposition : Isabelle Pichet semble hésiter entre ces deux termes qui n'ont pourtant pas les mêmes implications, le premier mettant l'accent sur la portée démonstrative du parcours visuel induit par l'accrochage, et le second, sur sa progression spatio-temporelle. Bien qu'aucune norme n'ait été officiellement établie pour régir la mise en exposition, des conventions observées en parallèle dans les cabinets de peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle, elles-mêmes tirées de principes architecturaux (symétrie, hiérarchie, harmonie), ont pu être appliquées au Salon, avec des variations d'une édition à l'autre. Toutefois, reconstituer la disposition des œuvres ne s'est avéré possible que pour quelques Salons seulement (1753, 1767, 1775, 1779, 1785) et encore, de façon souvent partielle. En effet, la conception du livret d'exposition à partir de 1740 (numérotation des œuvres sans indication, comme c'était le cas auparavant, sur leur place dans l'exposition) a obligé Isabelle Pichet à recourir à d'autres sources (textes critiques et illustrations) pour obtenir des informations fiables sur l'accrochage, dont la vision demeure malgré tout souvent lacunaire. D'où l'intérêt de l'enquête d'Isabelle Pichet, qui par recoupement d'indices souvent succincts parvient à comprendre des mises en parallèle ou en valeur, mais aussi des regroupements d'œuvres, révélateurs des goûts et intérêts affichés par le tapissier. Ce dernier compose avec des critères esthétiques, idéologiques, institutionnels (hiérarchie des genres, des rangs) ou tout simplement matériels (format des œuvres, éclairage et configuration de la salle) qui entrent souvent en tension les uns avec les autres.

Comment l'accrochage est-il interprété par le public et dans quelle mesure influence-t-il son appréciation des œuvres ? C'est à la réception des différents dispositifs adoptés qu'est consacrée la troisième partie de cet ouvrage, occasion pour l'auteur de mettre en valeur un corpus de textes, essentiellement tirés de la Collection Deloynes (BNF-Cabinet des Estampes), qui n'en a pas fini de dévoiler ses richesses depuis que l'histoire de l'art et de la littérature s'en est emparé. C'est à la croisée de ces deux disciplines que cherche à se tenir ici Isabelle Pichet pour dégager de grandes tendances dans l'appropriation critique de l'espace du Salon. On regrettera peut-être qu'elle n'ait pas assez tiré parti des apports récents des études littéraires sur ces questions (et à cet égard, la bibliographie de l'ouvrage présente des lacunes). Un des passages les plus intéressants de cette partie porte sur la figure de comparaison qui organise souvent l'argumentation du jugement dans les opuscules critiques, sans qu'apparaisse toutefois clairement l'impact direct de l'accrochage sur ces rapprochements par analogie ou contraste, que les salonniers peuvent aussi opérer librement entre les œuvres. C'est d'ailleurs une des questions majeures qu'on peut se poser au sujet de la littérature critique : celle de son autonomie ou de son interaction réelle avec l'environnement (son espace, ses acteurs) du Salon, Isabelle Pichet penchant nettement pour la seconde

hypothèse. Si on peut discuter les critères qui conduisent l'auteur à classer les textes critiques (p. 120) en quatre catégories (ceux de Diderot, ceux des *Mémoires secrets*, ceux de la Collection Deloynes et enfin d'autres écrits dispersés, parmi lesquels elle fait figurer par exemple ceux de La Font de Saint-Yenne), on s'intéressera surtout à une autre typologie proposée quelques pages plus loin : celle des différentes logiques qui entrent en concurrence dans l'organisation des commentaires d'œuvres, la littérature critique suivant d'après Isabelle Pichet soit l'ordre du livret, soit celui de l'accrochage, de la hiérarchie des genres, ou de l'intertexte critique. La description très suggestive que donne Isabelle Pichet des vues du Salon par Gabriel de Saint-Aubin et Pietro-Antonio Martini montre que ces illustrations offrent un point d'ancrage documentaire particulièrement intéressant aux historiens de l'art aujourd'hui, tout en proposant un point de vue très personnel sur le Salon, rappelant que l'espace est avant tout affaire de perception. Dans cette perspective, cette belle étude d'Isabelle Pichet sur l'interaction entre configuration et réception du dispositif d'exposition se conclue très justement sur le Salon comme espace social où, sur la base de principes esthétiques et idéologiques communs, se confrontent autant des œuvres que des opinions.

Florence FERRAN

Christian GILAIN et Alexandre GUILBAUD (dir.), *Sciences mathématiques, 1750-1850. Continuités et ruptures*, Paris, CNRS-Éditions, 2015. ISBN 978 2 271 08295 4.

L'histoire des sciences a souvent aimé parler de continuités et de ruptures. Certains insistent sur le premier aspect, d'autres sur le second. À propos du siècle considéré ici, on a beaucoup entendu l'interprétation habituelle suivante : 1) avant la Révolution française, avec Bernoulli, Euler, Clairaut, D'Alembert, les mathématiques seraient tournées vers la résolution de problèmes physiques, donc peu formelles, en quelque sorte archaïques 2) au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'école algébrique anglaise, Cauchy, puis Weierstrass, on serait entré dans l'ère des mathématiques pures et de la rigueur, de la modernité. Examiner, confirmer, contester, nuancer ces affirmations, constitue le point de départ de cet ouvrage.

Une vingtaine de chercheurs se sont exprimés à ce sujet sous des angles d'attaque divers : politiques, éditoriaux, institutionnels, philosophiques, mathématiques, issus d'autres sciences. L'ouvrage est divisé en deux parties : une longue présentation problématique d'une centaine de pages, par les coordinateurs, et un recueil de 14 études de cas, réparties en quatre chapitres : chap. 1 La place des mathématiques et des mathématiciens : recherche, enseignement, diffusion ; chap. 2 Mathématiques, applications, interactions ; chap. 3 Géométrie : entre tradition et modernité ;